

Espacios de la resistencia: París en Rainer Maria Rilke

Carolina B. García Estévez

Ha sido la labor exégeta de Walter Benjamin la que ofrece un posible punto de arranque a nuestras investigaciones. En un texto inédito del año 1929, el alemán presentaba París como una ciudad *espejo*, a propósito del efecto del Sena sobre la configuración de la forma de la ciudad y sus hábitos con la lectura: “De todas las ciudades, no hay ninguna que esté relacionada más íntimamente con el libro de lo que está París. Si Giradoux tiene razón cuando nos dice que el sentimiento máximo de libertad humana consiste en seguir a pie el curso de un río, la ociosidad más consumada, la libertad más dichosa nos conduce aquí de libro en libro. [...] París es una gran sala de biblioteca atravesada enteramente por el Sena”¹. Un efecto ilusionista, el de una inmensa biblioteca atravesada por un río, cuyo reflejo en la obra de Rainer Maria Rilke habrá que tener en cuenta.

Las relaciones entre la producción poética de Rilke y la ciudad de París ya han sido abordadas desde distintas temáticas que giran en torno a la gestación durante casi seis años (1904-1910) de su novela autobiográfica *Die Aufzeichnungen des Malte Laurid Brigge* (Los apuntes de Malte Laurid Brigge, 1910), situando la narración en el centro de una discusión abierta: como escenario de la construcción del imaginario de Malte², como paisaje cotidiano del poeta a lo largo de sus estancias³ o bien como genealogía que construye una secuencia de itinerarios en su deambular apátrida por Europa⁴.

Sin embargo, nunca hasta el momento se habían cartografiado estas estancias en una triple secuencia temporal que comprenda las más de veinte ocasiones que Rilke visita la capital francesa. Tres tiempos que coinciden con el transitar del poeta por el margen sur del Sena y que desde sus itinerarios orquestan tres visiones del mundo: la permanencia y pérdida de lo sagrado en las nuevas metrópolis, la resistencia desde el arte frente al devenir del tiempo y la renuncia final a la imagen exterior como consecuencia final de toda Gran Muerte. Es quizás por ello que el poeta, en los últimos días de su vida instalado en Valmont, necesita volver a recordar París, “después del año 1902, como la ciudad que se convirtió en la base de mi necesidad de figurar, de informar”⁵.

Una necesidad que incluye el valor de la permanencia y la resistencia como puntos de arranque a cualquier acto interpretativo de la realidad. Toda construcción de la mirada necesita de ese proceso que sigue siendo un manifiesto: “Lo hicieron, creo yo, porque sólo permaneciendo se conoce, y sólo conociendo se comprende, y sólo comprendiendo se empieza a ver. Y sólo cuando se empieza a ver, cuando se ha desbrozado la maleza,

¹ Walter Benjamin, “París, la ciudad en el espejo”, en *Denkbilder. Imágenes que piensan*, Madrid, Abada editores, 2012, p. 77. El texto fue publicado en la revista *Vogue*, el 30 de enero de 1929.

² Maurice Betz, *Rilke à Paris*, Paris, Émile-Paul Frères, 1941.

³ Albert-Marie Schmidt, “Rilke et le paysage Parisien”, en AA.VV. *Rilke et la France*, Paris, Librairie Plon, 1942, pp.60-77. El ensayo forma parte de un homenaje publicado en 1942, en una Francia ocupada, que necesita acudir al poeta para exorcizar sus propios demonios, desde las contribuciones de Edmond Jaloux, Paul Valéry, André Gide, Romain Rolland, Paul Morand, L.-P. Fargue, Charles Vidrac, Marcel Brion, Maurice Betz, Jean Cocteau, etc. Muchos de ellos ya habían participado en el *Reconnaissance à Rilke* editado con motivo de su muerte (*Cahiers du mois*, París, Émile-Paul, 1926), y la fortuna de Rilke reside en construir una genealogía de creadores del espíritu entre Novalis, Edgar Poë, Gérard de Nerval, Maurice de Guérin y Stéphane Mallarmé.

⁴ Jürgen Siess, *Rilke. Images de la ville, figures de l'artiste*, París, Honoré Champion, 2000, pp.47-75.

⁵ Carta con fecha 17/03/1926. Rainer Maria Rilke, *Briefe aus Muzot, 1921-1926*, Leipzig, Insel, Verlag, 1935.

cuando es menos confusa esa primigenia confusión que es toda historia humana –una confusa concatenación de causas, una confusa maraña de razones- se puede contar”⁶.

1 Permanecer: aprender a ver

“Yo quiero quedarme por ahora en París, precisamente porque es difícil”

Malte llega a París con la intención de contar su historia. “París, 11 de setiembre, rue Toullier. ¿De modo que aquí vienen las gentes para seguir viviendo? Más bien hubiera pensado que aquí se muere”⁷. Sus primeras palabras, escritas el 8 de febrero de 1904, cierran un año y medio en el que, siguiendo la tradición simbolista de Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé y Paul Verlaine, París se convertía en el *Saint-Siège* de la religión de la muerte. Ciudades malditas bajo la sombra de la cólera de Dios⁸ y cuyas calles se tornan “camino de luto, sin sol...”⁹ tras la lectura del Libro III de Job.

Parte de esa tradición sacra parece también guiar los pasos del poeta por la ciudad. Afincado en el 5ème arrondissement, su mirada transita entre la monumentalidad del Panthéon de Jacques-Germain Soufflot y la presencia de la muerte física y real del Hôpital de la Pitié-Salpêtrière. En Notre-Dame, Rilke admira el conjunto estatuario de Adán y Eva como síntesis entre arte y artificio, mientras la cúpula de Soufflot es “*alguna cosa para mí... una iglesia, el Panteón es tranquilo, agradable y amplio... un buen lugar*”¹⁰. Sacralización de la mirada que busca redimir en el monumento o la tumba un escenario cotidiano hostil y que obliga al poeta a interrogar los límites de su visión hacia la disolución y la pérdida que París representa en *Das Buch Vom der Armut und Vom Tode* (Libro de la pobreza y la muerte, 1903)¹¹:

“¿Hondo miedo de la ciudad monstruosa

Donde hasta la barbilla me has hundido?

[...]

Pues, Señor, las grandes ciudades

Están perdidas y disueltas;

Como huida de incendio es la mayor,

No hay consuelo que pueda soportarla,

Y su pequeño tiempo se disipa”¹²

Un incendio del que sólo sobreviven las cosas, construyendo ellas misma el centro desde el que articular una nueva mirada al mundo: “Solamente, las cosas me hablan, las cosas de Rodin, las cosas pegadas a las catedrales góticas, las cosas de los antiguos – todas ellas, que son cosas perfectas. Me reenvían a sus prototipos; al mundo vivo y moviente, visto simplemente, sin glosa, como motivación de las cosas. Empiezo a ver

⁶ Leila Guerriero, *Zona de Obras*, Madrid, Círculo de Tiza, 2014, p.46.

⁷ Rainer Maria Rilke, *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, traducción de Francisco Ayala, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p.7. En una carta dirigida a su esposa Clara Westhoff, el poeta denuncia: “*Esta ciudad es muy grande y está al borde de la tristeza absoluta*” Y a Heinrich Vogeler le escribe seis días después: “*¿París? París es difícil. Una galera. Yo no puedo expresar lo antipático que a mí me resulta todo aquí, ni describir la instintiva repulsa con que voy de un lado a otro*”.

⁸ Carta a fecha 31/12/1902. Rainer Maria Rilke, *Lettres*, París, Librairie Stock, 1934.

⁹ Carta a fecha 18/07/1903. *Ibid.*

¹⁰ Carta a fecha 31/08/1902. *Ibid.*

¹¹ Fue redactado entre el 13 y el 20 de abril de 1904, meses más tarde de las primeras páginas de Malte.

¹² Rainer Maria Rilke, *Poesía*, traducción de José María Valverde, Castellón, Ellago ediciones, 2007, p.135-136.

de nuevo”¹³. Un testimonio que acabaría más tarde con las palabras de Malte en el inicio de su narración: “¿Lo he dicho ya? Aprendo a ver”¹⁴. Resulta paradójico que esa nueva epifanía de la mirada concluya esta primera estación parisina con la imagen alegórica de un ciego extraída de *Das buch der bilder* (Libro de las imágenes, 1905), donde la cólera de un incendio sagrado dio paso a:

“Un silencio, una resistencia,
y después en la espera, parece elegir a alguien:
abandonándose, levanta la mano,
casi solemne, como para casar”¹⁵

2 Resistir: rebelarse en los objetos

“Los bulevares están poblados de hombres
que se deslizan lentamente entre ellos.
La mayoría comienza por resistir”

Malte pasa largas horas en la Bibliothèque Nationale. A ella acude como acto de rechazo frente a lo efímero urbano, y proclama la autonomía del individuo desde la palabra de todo poeta. “Yo, un extranjero, tengo un poeta”¹⁶. Una visión del mundo que enuncia una nueva cosificación del poema en un binomio *Ding-Gedicht* (poema-cosa) del que *Das Buch der Bilder* (Libro de las imágenes) representa un preludio y que, en este segundo acto parisino, encuentra su resistencia en la producción de Paul Cézanne, Auguste Rodin y Charles Baudelaire.

Sobre este último, Rilke equipara la estructura verbal de sus poemas con las construcciones antiguas, en la necesidad de evocar al *Gran Verso*, del mismo modo que tanto arquitectos como artistas habían evocado esos mismos años a una última *Großform* en las artes: “Y en estos versos había fragmentos que salían de la escritura, que parecían no escritos, sino formados, palabras y grupos de palabras que se habían fundido en las manos cálidas del poeta, formas en las que se palpaba el relieve y los sonetos que llevaban, parecidos a columnas con capiteles confusos, el peso de un pensamiento inquieto”¹⁷. Unas correspondencias entre forma plástica y escritura que Rilke descubre también de la mano de Auguste Rodin¹⁸, en una relación que desde el año 1905 les llevará por encuentros, enfrentamientos y divergencias que sitúan de nuevo el Hôtel Biron¹⁹ en el centro de una última resistencia desde el mundo del arte ante la pérdida de unidad de los lenguajes clásicos. Porque tanto los modelados de fragmentos de Rodin como las construcciones alegóricas de Baudelaire son eso, resistencias.

En un gesto similar al de escribir la primera monografía de Rodin, un Rilke afincado en el 29 rue Cassette acude cada día a la exposición homenaje a Cézanne en el Salon d’Automne de París en octubre de 1907²⁰. En la correspondencia a su mujer Clara

¹³ Carta a fecha 08/08/1903. Rainer Maria Rilke, op. cit., 1934.

¹⁴ Rainer Maria Rilke, op. cit., 1988, p.9.

¹⁵ Rainer Maria Rilke, op. cit., 2007, p.172.

¹⁶ Rainer Maria Rilke, op.cit., 1988, p.30.

¹⁷ Hartmann Goertz, “Rilke et Baudelaire”, en AA.VV. *Rilke et la France*, Paris, Librairie Plon, 1942, pp.118.

¹⁸ Carolina B. García Estévez, “Cuando el libro salvó la catedral. Las visitas de Rodin y Rilke a Chartres”, En Auguste Rodin, *Las Catedrales de Francia*, Madrid, Abada editores, 2014, pp. 5-49.

¹⁹ Daniel Rops, “Rilke et Rodin”, en AA.VV. *Rilke et la France*, Paris, Librairie Plon, 1942, pp.100-115.

²⁰ Carolina B. García Estévez, “Una exposición de Cézanne”, en *Opus Angelicum. El imaginario arquitectónico de las Elegías de Duino*, Tesis doctoral dirigida por Pedro Azara, Universidad Politécnica de Cataluña, Fecha de defensa: 20 abril 2012, on line: <http://www.tdx.cat/handle/10803/1255337>

Westhoff, Rilke reconoce presenciar frente a sus naturalezas muertas una nueva epifanía de la mirada, donde los objetos pierden su valor de uso para transformarse bajo la mirada del poeta, en auténticos santos: “las constriñe a ser bellas, a significar el mundo entero, toda la felicidad, todo el esplendor, y no se sabe si ha logrado que lo hagan por él”²¹. Una santidad que Rilke reconoce en Cézanne gracias a la presencia del poema *La Charogne* de Baudelaire, “poesía que el pintor sabía de memoria y recitaba sin olvidar una palabra. [...] A partir de esta entrega comienza, por lo pequeño primero, la santidad”²².

Porque acudir a la pintura, tras los ensayos de Worpswede, significa convocar la figura del santo y el campesino como presencia de la última unión espiritual y productiva entre el hombre y la tierra: “este trabajo por el que reciben su alimento los liga, como una sólida raíz, a ese suelo al que pertenecen como plantas resistentes que le arrancan a una tierra pedregosa su precaria existencia”²³. El gesto del campesino es sólido, el del hombre de la metrópolis insustancial: “Así como el lenguaje ya no tiene nada que ver con las cosas que designa, los gestos de la mayoría de las personas que viven en las ciudades han perdido su relación con la tierra, están, por así decir, suspendidos en el aire, oscilan de un lado a otro y no encuentran lugar donde posarse”²⁴.

Gestos suspendidos en el aire y tiempo que devora, como en el poema *La Charogne* o como en los cuadros de Manet, cuya luz todo lo simplifica, “traída a algunos planos precisos y claros, como el rostro en un retrato”²⁵. No es de extrañar que meses antes del descubrimiento de Cézanne, Rilke mostrara de nuevo su malestar en la ciudad: “No sé por qué esta vez me re acostumbro tan difícilmente a vivir en París, a sus hábitos. El vecindario no es desagradable, y he aquí, de nuevo, el París que ha devorado a Malte Laurids”²⁶. Y el tiempo que en su primera estancia operaba sobre una muerte sagrada da paso a una muerte apócrifa, que profana la vida, una muerte donde los cuerpos liberan sus fantasías de guardianes enamorados que se enfrentan a imágenes cuya exposición frente a la luz ha sido excesiva. Cuarteles como cementerios, poblados de cadáveres. Y un Adán y Eva que en sus *Neue Gedichte* (Nuevos Poemas, 1907) ya no son testimonios de un paraíso perdido como años atrás. Sino arrebatado.

3 Morir, o empezar a ser

El mismo año en que se publica *Malte*²⁷, París sufre las grandes inundaciones fruto de la crecida del Sena. Las advertencias de Benjamin sobre la ciudad *espejo* parecen cumplirse en las calles, bulevares y avenidas anegadas por el agua. De la colección de postales de época que se conservan, la serie dedicada a captar el instante en el que los transeúntes salvan los improvisados canales sobre frágiles tablones de madera cobra una especial significación. Sin que sirva de pretexto, el tiempo del devenir da paso a la sublimación de la mirada en un nuevo equilibrio inestable del que la figura del puente, la puerta o la ventana se erigen como construcciones poéticas de un nuevo tránsito. Un umbral que se presenta como la arquitectura del ser. Y que renuncia a cualquier

²¹ Rainer Maria Rilke, *Cartas sobre Cézanne*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2009, p.36.

²² Carta a fecha 19/10/1907. Ibid. p.52.

²³ Rainer Maria Rilke, *Worpswede*, Gijón, Ediciones Trea, 2010, p. 23. Es bajo la mirada del campesino que la metrópolis de París y sus pasajes serán redescubiertos bajo el paradigma del surrealismo por el escritor Louis Aragon, en su novela *Le Paysan de Paris* (1923).

²⁴ Ibid.

²⁵ Carta a fecha 12/10/1907. Rainer Maria Rilke, op. cit., 1988, p.17.

²⁶ Carta a fecha 07/06/1907. Rainer Maria Rilke, op. cit., 1934.

²⁷ Su reseña fue recogida por Saint-Hubert en “R.M. Rilke et son dernier livre: les Cahiers de Malte Laurids Brigge”, *Nouvelle Revue Française*, 1 de Julio de 1911.

escenario o imagen exterior de París. El reflejo del agua transforma a la ciudad por unos días en otra ilusión y que necesita de la noche como alegoría final.

Rilke, tras sus visitas a Toledo y Ronda²⁸, ocupa el número 17 rue Campagne-Première de manera intermitente desde el 27 de febrero de 1913 hasta julio de 1914. Allí concluirá sus *Gedichte an die Nacht* (1913). En el ciclo, el poema *Die Große Nacht* (La Gran Noche) busca una imposible redención de la experiencia de Malte. El poema se abre con la imagen de una ventana sobre un paisaje lóbrego en la ciudad: “La nueva ciudad aún me parecía prohibida, y el paisaje dubitativo, oscurecía como si ya no estuviera”²⁹. Una ciudad cuya imagen desaparece para dar paso a un nuevo espacio de la narración, en el que la invisibilidad ocupa ahora una posición central. El poeta impone así una nueva distancia entre sujeto y objeto, entre artista y obra, entre espectador y transeúnte: “Las cosas más cercanas no intentaban hacerse para mí comprensibles”³⁰. De nuevo, un extrañamiento similar al descrito tiempo atrás con motivo de las dolencias de la Salpêtrière y que se complementan desde las lecturas de *La Mort* (1913) de Maurice Maeterlinck o *Der Tog in Venedig* (1911) de Thomas Mann. Ahora, otro tipo de muerte conduce al proceso de creación de Rilke a la renuncia y el sacrificio, experimentando una “muerte espiritual” similar a la que el maestro Eckhart reclamaba como ascesis de toda vida contemplativa hacia la verdad: el hombre pierde sus atributos, se extingue frente a lo creado, deja de ser frente a todo, no-ser en no-forma, en un camino que conduce, en palabras de Alois Haas, a la Gran Muerte³¹.

Es a partir de entonces que Rilke ya no necesitará a París. Poco a poco construye su renuncia, ya que cada vez más “se parece a una placa fotográfica demasiado expuesta a la luz”³². Una fotografía quemada, donde la forma desaparece, como si el viento del progreso hubiera aplacado cualquier huella o relieve de la vida. La imagen de París se deforma y adquiere el sentido de un final. “Ya no me gusta más París, en parte porque se deforma, se americaniza, en parte porque ya no la necesito”³³. Y no la volvió a necesitar. Sólo al final de su V Elegien (1922) volverá a ella, desde la figura neutral de *Ein Platz* (una plaza) donde acontece el verdadero impulso del corazón, aquel que articuló la obra de Rilke a partir de 1914, días antes del inicio de la Gran Guerra:

“Plazas, oh plaza de París, escenario infinito
donde la modista, Madame Lamort,
los inquietos caminos de la tierra, cintas sin fin,
anuda y tuerce y con ellos inventa nuevos
lazos, volantes, flores, escarapelas, frutos artificiales,
todos
teñidos de colores de mentira, para los baratos
sombreros de invierno del destino”³⁴

²⁸ Toledo y Ronda constituyen los últimos paisajes de la resistencia. Carolina B. García Estévez, “Elegías de la Gran Forma. Tras los pasos de Rainer Maria Rilke en España”, *BILE, Boletín de Instrucción de Libre Enseñanza*, 95-96, diciembre 2014, pp.125-142

²⁹ Rainer Maria Rilke, op.cit., 1988.

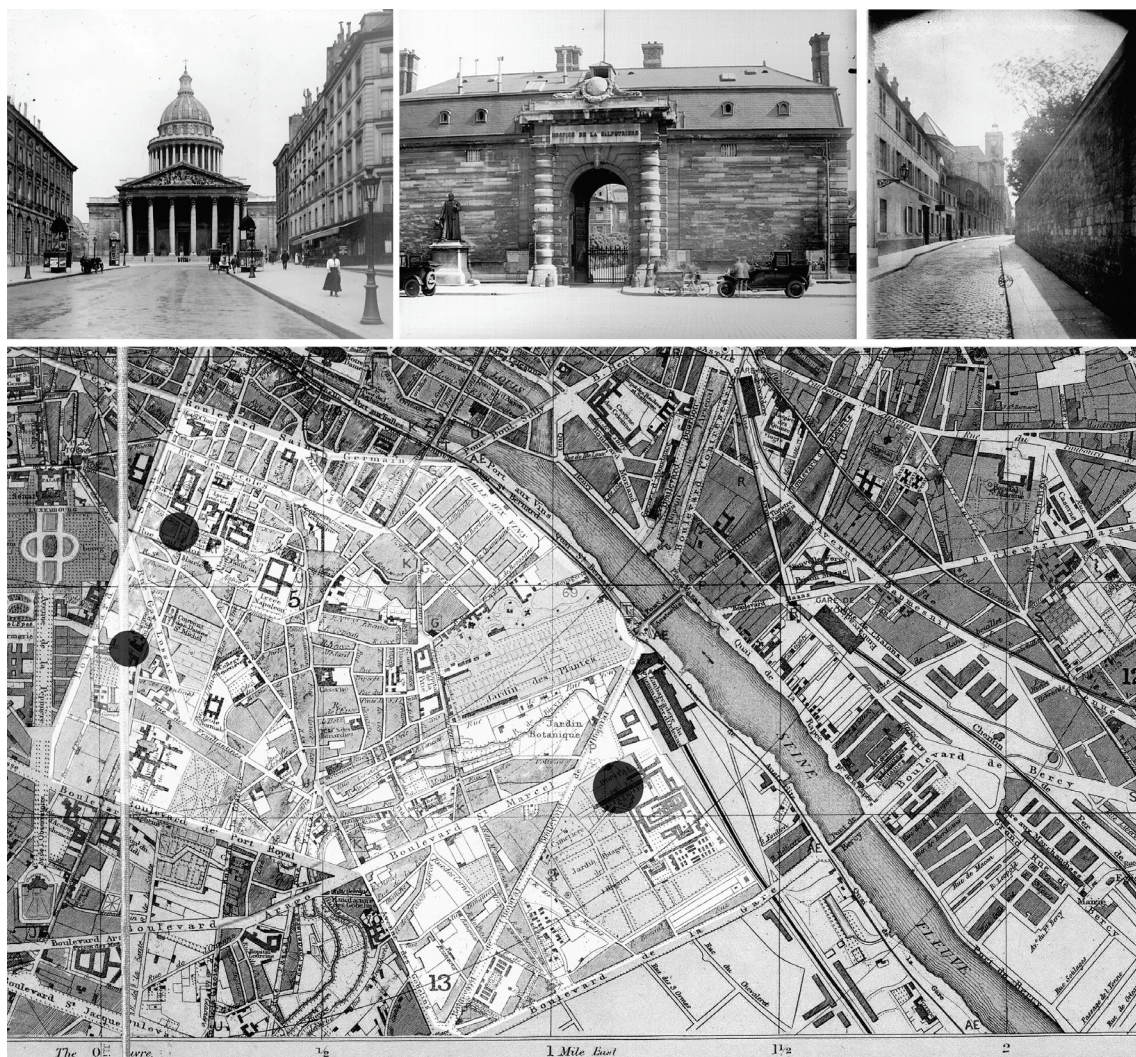
³⁰ Ibid.

³¹ Alois Haas, *Viento de lo absoluto. ¿Existe una sabiduría mística de la posmodernidad?*, Madrid, Siruela, 2009, p.43.

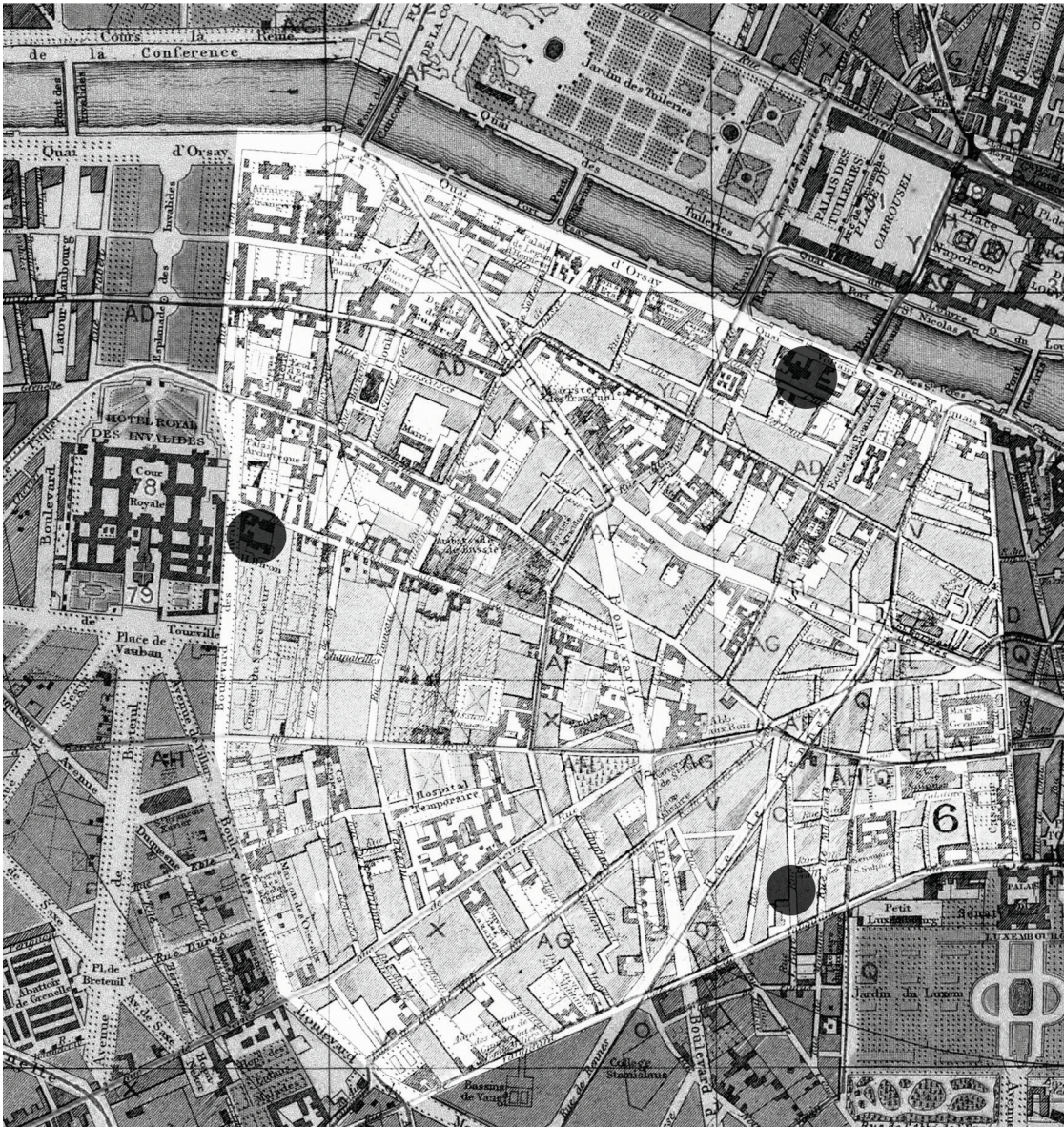
³² Carta a fecha 21/10/1913. Rainer Maria Rilke, op. cit., 1934.

³³ Carta a fecha 30/12/1913. Ibid.

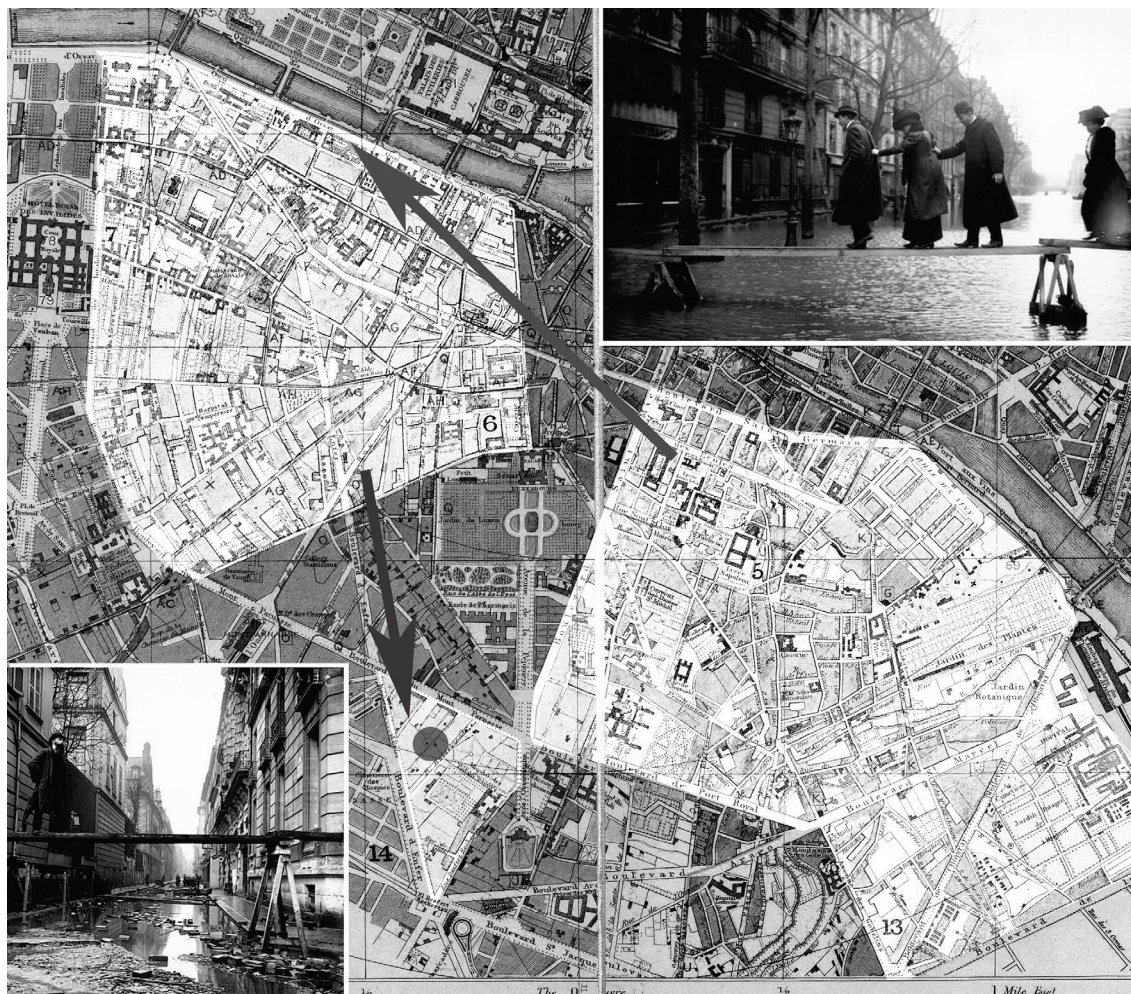
³⁴ Rainer Maria Rilke, *Las Elegías de Duino*, traducción de Eustaquio Barjau, Madrid, Cátedra, 1987, p.91.



García Estévez_1: Visiones de la primera estancia de Rainer Maria Rilke en París en el número 11 rue Toullier -agosto | octubre 1902- y el 3 rue l'Abbé de l'Epée -octubre 1902 | junio 1903-. De izquierda a derecha, Panthéon, Hospital Salpêtrière e y rue l'Abbé de l'Epée. (Fuentes: "City of Paris", *Letts's popular atlas*, London, Letts, Son & Co. Limited, 1883, on line: <http://www.digitalgallery.emory.edu>; Maurice Terrien, *Panthéon* (1912) on line: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paris_-_Le_Panth%C3%A9on_-_1912.jpg; *Hôpital de la Pitié-Salpêtrière* (1910) on line: <http://en.patrimoine-de-france.com>; Eugène Atget, *rue l'Abbé de l'Epée et Église Saint-Jacques-du-Haut-Pas* (1899) on line: <http://fr.academic.ru/dic.nsf/frwiki/1461952>).



García Estévez 2: Visiones de las estancias de Rilke en el Hôtel du Quai Voltaire -31 mayo | 5 junio 1907-, en el 29 rue Cassette -6 junio | 31 octubre 1907- y en el Hôtel Biron -1 de septiembre 1908 | octubre 1911-. De izquierda a derecha, Hôtel Biron y Pont du Carrousel. (Fuentes: “City of Paris”, *Letts's popular atlas*, London, Letts, Son & Co. Limited, 1883, on line: <http://www.digitalgallery.emory.edu>; Charles Berthelomier, *L'Hôtel Biron, côté jardin, vers 1910* [Ph.1381], on line: <http://www.musee-rodin.fr/en/museum/musee-rodin-paris/hotel-biron#sthash.S9SONv0S.dpuf>; Gustave Le Gray, *Le pont du Carrousel* (1859), on line: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42444086s>).



García Estévez_3: Imaginarios de la estancia de Rilke en el número 17 rue Campagne-Première -27 febrero | junio 1913 y el 25 febrero, 21 marzo, 26 mayo-julio de 1914-. Arriba, fotografía de las inundaciones de París en 1910 en la avenue Ledru Rollin; abajo, rue de Bellechasse. (Fuentes: “City of Paris”, *Letts's popular atlas*, London, Letts, Son & Co. Limited, 1883, on line: <http://www.digitalgallery.emory.edu>; Fotografía de la avenue Ledru Rollin, on line: <http://www.livet-histoire.fr/article256.html>; Janvier 1910, rue de Bellechasse, *Inondations de Paris, 7e arrondissement, homme marchant sur un pont de planches après le retrait des eaux: photographie de presse*, Agencia Rol, on line: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40479267m>).